Hans v. Marées



E. A. Seemanns Künstlermappen

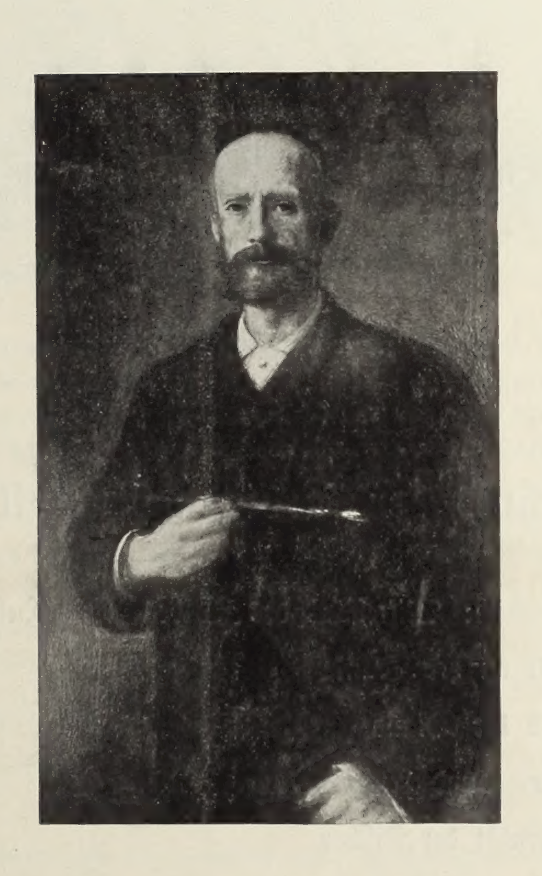
28



Hans von Marées

Sechs farbige Wiedergaben nach Gemälden und fünf Abbildungen im Text

Mit einer Einführung von E. v. Sydow



Verlag von Seemann & Co. in Leipzig





Amazonenschlacht. Rötel auf weißem Papier. 1887

Verzeichnis der farbigen Nachbildungen

Die Abbildung auf der Titelseite ist ein Selbstbildnis Marées', 1883



Römische Landschaft (Zweite Fassung). 1868

Aus dem dahinschießenden Strom der europäischen Kunstentwicklung des letzten Jahrhunderts: seinem breiten, etwas seichten Fluß in Deutschland, seinem blendenden Katarakt französischer Kraft, fluteten seitwärts über die Dämme mächtige Sturzbäche und füllten Täler und Schluchten: Werke der Nazarener und der Klassizisten. Oft versickerten sie im auftrocknenden Rinnsal. Manchmal aber hielt sie ein seltsamer Zauber über dem Boden und dann spiegelten sich in ihren stillen, tiefen Wassern schöner und größer als im breiten Bette der reißenden Flut die Wolken des azurenen Himmels, die Gesichter und der Gliedbau der Menschen. Nicht der Zufall warf das Leben dieser glücklicheren Künstler jenseits des allgemeinen Flusses. Ganz abseits von der Hast überrascher Erlebnissucht wies den Weg ihnen innigste Sehnsucht nach selbstgenugsamer Vollkommenheit. Sie fühlten: nur in strenger Abgeschiedenheit von dem Geschlechte der rastlos wechselnden Zeitlichkeit kann der schöne und große Mensch erstehen. Die Notdurft der Gegenwart selbst verwies sie so aus dem Bereiche ihrer zeitgemäßen Wirklichkeit, und nur in der Innerlichkeit ihres Geistes keimte und wuchs die selige Vision: Kunst der Feuerbach, Puvis de Chavannes, Stefan George und des Hans von Marées.

*

Hans von Marées (geboren am 24. Dezember 1837 in Elberfeld, gestorben am 5. Juni 1887 zu Rom) war der Sproß eines ursprünglich französischen, in Deutschland, Frankreich und den Niederlanden weitverbreiteten Uradelsgeschlechtes. Von seinem Vater her mochte ihm künstlerischer Sinn vererbt sein. In früher Kindheit schon fühlte er sich zur bildhaften Festhaltung seiner Anschauung hingezogen. Mit 17 Jahren ging er nach Berlin in das Atelier Steffecks, verließ es nach kurzer Zeit, diente 1855—56 in Koblenz und suchte dann neue Weiterbildung in München, wo er mit der Kunst Pilotys und den von der Barbizon-Schule aus herüberwirkenden französischen Einflüssen in Berührung

kam und wo er auch Rembrandts Eindruck spürte. Was ihn hier zur Darstellung trieb, hat mit dem späteren Werke meist nichts gemein: naturalistische Studien nach Pferden, wildbewegte Attacken kriegerischer Reiterregimenter, Husaren auf dem Marsche, rastende Kürassiere, an der Tränke haltmachende Soldaten (Abb. 1); Porträte auch voll Naturwahrheit, Beweglichkeit und individueller Charakterisierung: lebendige Erregung des Augenblicks durchzuckt die Körper und Gesichter und Blicke (Abb. 3). Das eigentliche Wesen Marées'scher Kunstgesinnung lassen nur einige, wenige Gemälde in dieser modischen oder altmeisterlichen Epoche ahnen — vor allem das „Bad der Diana" (Abb. 2) und (naturhafter, reicher und bewegter) „Die Schwemme". Künstlerisch wichtiger ist wohl das erste Bild: schön abgewogen in den dunklen Bäumen, die das Märchen ihrer Mitte innig umfangen und verfestigen. Das andere Bild aber zog die Aufmerksamkeit des Münchener Kunstfreundes Grafen Schack auf sich, der es erwarb und dem Marées ein nützliches Werkzeug für seinen Plan einer Kopiengalerie der Meisterwerke der großen europäischen Galerien schien. Marées erklärte sich einverstanden, ihm zu dienen, und fuhr 1864 nach Italien. Seine Kopistenarbeit in römischen und florentiner Galerien gelang ihm anfänglich zur Zufriedenheit seines Münchener Mäzens, bis der Eindruck römischer Kunstkraft ihn übergewaltig umfloß und eine artverwandte Saite (vielleicht vermittelt durch seine romanische Abstammung) allzu mächtig in ihm anschlug.

*

„Einen geborenen Künstler würde ich denjenigen nennen, dem die Natur von vornherein ein Ideal in die Seele gesenkt hat; und dieses Ideal ist es, was ihm die Stelle der Wahrheit vertritt, an das er unbedingt glaubt und welches zur Anschauung der anderen, sich selbst zum reinsten Bewußtsein zu bringen, seine Lebensaufgabe wird", so schreibt Marées an Fiedler, seinen Freund und Mäzen, und bestimmt dann das, was er mit „Ideal" meint, so: „daß sich ihm alles in die Augen Fallende in seiner ganzen Fülle, in seinem Wert und als ein Unerschöpfliches zeige". Wie alle Aussprüche großer Menschen haben auch diese Sätze ihre eigentliche Bedeutung trotz ihres Anspruches auf allmenschliche Gültigkeit doch als Wegweiser in das innerste Streben dessen, der sie formulierte. Nicht freilich so, als waltete ein einziges, von vornherein klar erschautes Wesentliche, von Anfang bis zum Ende in Marées' künstlerischer Tatenreihe. Wohl aber wurde ihm von jenem Zeitpunkte an, da er italienischen Boden betrat, der Sinn seiner künstlerischen Sendung klar, durchdrang stark und innig sein Herz und beseelte die unablässige, oft qualvolle Anspannung seines Wollens. Er gehört zu den letzten der großen deutschen Maler, die mit Hilfe Italiens den Weg zur menschlichen und künstlerischen Vollkommenheit suchten. Was ihn wie alle Nordmenschen im Süden bezauberte, war die Möglichkeit: aus der schweifenden Zerspaltenheit seines Wesens zur ruhenden Einheit zu genesen — aus der subjektiven malerischen Innerlichkeit seiner Kunst in die plastisch objektivere Form des Werkes die sonnhelle Straße zu finden, die ihm im Norden nebelhaft verschwamm; und wirklich ist ja das Wandern künstlerischer Motive von Westen nach Osten gleichbedeutend mit ihrer Verwandlung aus der plastischen in die malerische Auffassung. Die spätere Zeit hielt von diesem gefahrvollen Versuche die vielfältig gerechtfertigte Erkenntnis zurück, daß die ererbte, im ganzen Volkscharakter gegründete malerische Anlage durch die absichtliche Hinwendung zur Plastik oft mehr vergewaltigt und schließlich verstümmelt als bereichert und veredelt werde. Den Schicksalsweg Hans von Marées' aber leitete der Strahl eines gütevollen Sternes. Er erkannte rasch: „In uns selbst liegt Italien, und ehe sich das nach außen hin gestaltet, ist auch an innere Behaglichkeit nicht zu denken" — „Italien" enthüllte sich so als ein sinnlicher Ausdruck des eigenen Strebens nach Vollkommenheit. Unauslöschbar entzündete sich in seiner Seele der Wille zur hohen Lebensgesinnung des klassisch-italienischen Künstlertums, und die bequemere Kunst naturhafter Abbildung ward ihm ganz fremd.

Vier Jahre seines römischen Aufenthaltes füllen nur fragmentarische Leistungen. Studien nach Frauen und Kindern auf seinen „Familienbildern" bezeugen sein nun beginnendes Streben nach Größe, Einfachheit und Ruhe — ein Streben, das noch im malerisch verschwimmenden Umriß den Zusammenhang mit der früheren Zeit aufrecht erhält. Reiner und voller gelangen ihm die „Römischen Landschaften" (1868) — Zustandsbilder, in denen alles idyllisch und doch irgendwie heroisch,

ruhig und doch irgendwie lebendig ist: zartes Leben atmet von dem Dunkel des Hintergrundes in die Helligkeit des Vordergrundes her. Das Nordische eigentümlicher Schwermut fehlt diesen Bildern nicht, wiewohl ihr Formstreben dem Hoheitlichen der romanischen Kunst entspringt. Schack fand an dem tiefen, stillen Wesen dieser Werke kein Gefallen und entzog Marées die finanzielle Unterstützung. Dem gänzlich mittellosen Maler entstand ein Retter in Konrad Fiedler; dieser bedeutende Kunstfreund und Ästhetiker erkannte Marées' innerliche Größe und gewährte ihm von 1868 an den nötigen Unterhalt. Eine gemeinsame Reise führte beide im nächsten Jahre nach Spanien, Frankreich und Holland, deren moderne Kunst doch fast einflußlos auf Marées blieb. Nur Delacroix mag ihn angeregt haben und gab seiner Kunst demnächst manchmal eine ungewohnte Bewegtheit und Fülle der Farben — so auf dem Bilde „Philippus und der Kämmerer" (Abb. 5). Prächtige Porträte, wie das schöne von Fiedler (in der Dresdener Galerie) führen dann wieder zu ruhigeren Dingen über und Gemälde wie die „Abendliche Waldszene" (1870) nehmen die Art der „Römischen Landschaften" in größerer, heroischerer Weise wieder auf.

Das Kriegsjahr 1870—71 hielt auch ihn unter den Fahnen — kriegsbereit, aber nur im Garnisondienst verwendet. Dann siedelte er nach Berlin, später nach Dresden über und malte Bildnis auf Bildnis, frühere Leistungen überbietend, doch seinem künstlerischen Ziele nicht genügend.

*

Seine Sehnsucht nach Italien traf zusammen mit dem Zufall einer sehr glücklichen Konstellation: er erhielt 1873 den Auftrag, die Wände eines Saales in der zoologischen Station in Neapel mit Fresken auszumalen. Ohne sich jemals früher mit der Freskentechnik beschäftigt zu haben und ohne sonstige längere Vorbereitungen vollbrachte er das große Werk in nicht ganz vier Monaten. In Neapels Nähe fand Marées seine Motive: als Modelle dienten ihm die Fischer am Strand, landschaftliche Züge der Umgegend und die Orangengärten Sorrents. So schmückte er die Wände mit schmalen Seestücken, einem großen Bilde der Ruderer, kleineren Fresken ausfahrender Schiffer und Netzträger (Abb. 4), Orangen pflückenden und anderes arbeitenden Gestalten, spielenden Kindern, plaudernden Frauen und endlich dem Abbilde des Neapeler Freundeskreises.

Diese Arbeit entschied über Marées' weiteres Schicksal als Künstler. Sie hob alle ihm innewohnende Kraft zur gewaltigen Leistung empor. Hatte er früher geschwankt, wohin ihn seine Begabung weisen möchte, so fand er nun im gelungenen Werke den eindeutigen Hinweis auf die wahrhafte Einstellung seines Talentes. Das Freskenhafte blieb ihm von nun an das Ziel seiner ständigen Sehnsucht, und alle großen Gemälde der späteren Zeit sind nur die immer erneuerten Zeugnisse für diesen vom Staffeleibilde dem Fresko zugewandten Willen. — Zugleich wurde in ihm die Abneigung gegen jeden engen Naturalismus verstärkt, da das Fresko mit aller Macht seiner großen Fläche zu einem Stil überredet, der ins Visionäre hinüberleitet. Mit ganz wenigen Ausnahmen ist Marées nicht mehr in seine frühere Art der Schilderung von Wirklichkeiten zurückgekehrt; und auch dann handelt es sich um Porträte, in denen das Suchen nach dem Geistig-Wesentlichen das Ziel der Kunstübung weiter in das Reich der Seele rückt, als bis an die farbige Umgrenzung von Gestalt und Gesicht. — Gleichmäßig auch erhöhte sich die ganze Lebensgesinnung, die im Bilde zum Ausdruck kommt. Früher waren seine wesentlichen Bilder Kreuzungen gewesen, in denen nordische Stimmung mit romanischer Einfachheit sich merkwürdig und bezaubernd mischte. Nunmehr entreißt der südliche Sonnenstrahl den Maler aller ihm noch innewohnenden Nordheit. Die Menschen versinken nicht mehr (wie ehedem) im Schoße der umgebenden Landschaft — sie wachsen empor, beherrschen Vorder- und Mittelgrund des Bildes, werden immer ausschließlicher zum engumsponnenen Studienobjekt. Die lyrische Idyllik wandelt sich ins Heroische! Es entäußert sich die Maréessche Kunst aller sie noch hemmenden Stimmungswerte und Alltäglichkeiten. Das Feuer des subjektiven Gefühles fehlt keinem der Bilder der Reifezeit, aber es wohnt nun zutiefst im Herzen der Gestalten, durchfließt nur andeutungsweise Haut und Knochen der Menschen. So vereinfacht sich das Gefühlvolle der Welt zu mehr organisch bedeutsamen Innerlichkeiten, die nur in der Spitze das Subjektive der Bewußtheit berühren. Der innerlichste Zusammenhang der Wirklichkeiten bleibt doch gewahrt; — wie hätte es auch anders sein können bei

einem Menschen, der bekannte: „Es ist etwas in mir, was mich immer und immer wieder über jeden traurigen Zustand erhebt. Und dieses Etwas ist nichts anderes als meine unmittelbare Beziehung zum Reiche der Erscheinung, wenn auch nicht im Verstehen, so doch ein fortwährendes Fühlen und Atmen des Göttlichen, oder wie man es nennen will, in der Schöpfung!" — In seiner Seele lebte die monumentale Welt seiner Gestalten, bevor sie in die neue Verwirklichung seines Bildes übertraten. Aus seinem ständig in innerster Konzentration geborenen Ideal, das die volle, die wertvolle Wirklichkeit darstellen wollte, entfloß der Antrieb zur Realisierung der immer schöner, immer großartiger werdenden Vorstellungen. Seine Welt sollte als wohlgerundeter Kosmos erscheinen — darum übersann er unaufhörlich die großen Verhältnisse, den typischen Bau, die organischen Zusammenhänge, die Massen- und Bewegungsverhältnisse in der plastischen Gruppenbildung, die zugleich der Tiefenentwickelung der Räumlichkeit dienen sollte. Alle Bildstruktur beherrscht solche plastische Gestaltungsrichtung, die auf die täuschende Illusion der Lebendigkeit gerichtet blieb.

*

Zunächst wirkten die Inhalte der Neapeler Fresken noch weiter in Marées' Geist; Idylle auf Idylle wurde in rastloser Zeichenarbeit skizziert: Menschen in einfachem Sitzen und Stehen miteinander zu Gruppen vereint, manchmal vielfältiger durcheinander gestellt, zumeist aber in lockerem Zusammenhange und so einander zugeordnet, daß die plastische Einzelheit hervortritt und der Raum als ein vertiefter erlebt wird. Allmählich kristallisierte sich — zunächst in Florenz, dann von 1875 ab in Rom — die Menge dieser Studien zu neuen Gemälden. So zu den „Lebensaltern" (1878) und zu den „Drei Jünglingen unter Orangenbäumen" (1875—80), wo sich die Gestalten straffen und wachsen, die Baumstämme nur in dünner Silhouette hinter ihnen aufsteigen. So ordnet sich die Landschaft dem Menschen unter, wie auch auf den anderen Gemälden jener Zeit: dem „Sitzenden Merkur" (1876), „Drei Männern in einer Landschaft" (1875) und „Zwei Jünglingen" (1875—83).

Diese Entwickelung zu einfacher Ruhe und Großheit typisierter Menschengestalten im Raume hin gipfelt im ersten der Triptychen, deren Form Marées für seine großen Wandbilder bevorzugte — in den „Hesperiden" (Abb. 6). Die Grundidee des Werkes, das in zwei Fassungen ausgeführt wurde, keimte wohl schon 1879. In immer besser abgewogener Komposition, in immer monumentaler werdendem Stil der Einzelfiguren erwuchs schließlich 1887 die endgültige Fassung aus der Fülle der Entwürfe. Auf den beiden Seitenbildern beginnt die rhythmische Bewegung vorn am Bildrand in der Hand des Gebückten und im Körper des apfeltragenden Kindes, geht tiefer ins Bild hinein und zurück zu dem hochgereckten Manne und zu dem sitzenden Greis, zerteilt sich nun in zwei Ströme, deren einer jeweils zum äußeren Bildrand fließt, deren anderer aber hinüberführt in das Mittelbild und nun wieder mächtig nach vorn drängend zu säulenhafter Monumentalität sich verstärkt in den drei Frauen, die trotz aller Größe der seitlichen Gestalten in unverkennbarer Hoheit das Dreibild beherrschen. Nur wenige Überschneidungen erfüllen das Gefüge des Zusammenhangs mit wechselnder Lebendigkeit und geben dem Blick eine unschwere Problematik zu lösen. Nirgends ist Vergewaltigung oder Ichsucht der Formen. Wesensgleich erfüllen sich die Menschen dieses Gemäldes mit dem gleichen Sinn: in reiner Selbstgenügsamkeit stellen sie sich dar und doch verbindet sie innerste Sympathie restlos miteinander. Die Welt der reinen Schönheit und Menschlichkeit steht hier anschaulich vor dem Blick in wachsender Großheit — wie sie in rein seelischer Innerlichkeit und Vornehmheit in den Gedichten Stefan Georges lebt. — Es ist dies vielleicht das vollkommenste Bild, das Marées gelang. Die Idyllik der „Römischen Landschaften" gewann so ihr monumentaleres und plastischeres Gefüge. Das Nordische freilich ist nicht ganz vergessen: der schmale Wandfries mit Springbrunnen und zusammengekauertem Hunde hat wenigstens in diesem letzten Bildglied etwas an sich von jenen Hunden, die auf nordischen Kreuzigungsbildern herumspringen.

Vielleicht mochte jene seelische und körperliche Vollkommenheit der Bildhaftigkeit nicht in gleichartiger Weise wiederholbar erscheinen, vielleicht auch drängte der nordische Bewegungstrieb zur Herrschaft; wie dem auch sei: nach den „Hesperiden" wächst der Wille zu größerem Reichtum der Darstellung. Im „Lob der Bescheidenheit" (1879—85) und in den „Goldenen Zeitaltern" (1879—80)



Die Werbung. 1885/87

drängen sich die Gestalten in größerer Zahl und in mehrfacherer Überschneidung. Die Festigkeit der Rhythmisierung ist nicht die gleiche, sie schwillt auf und ab, zerspaltet sich und schließt sich zusammen in größerer, wechselreicherer Willkür. — Stärker zusammenfaßt sich die Bildeinheit wieder im „Paris-Urteil" (1881—83). Die Gestalten des Mittelbildes nehmen fast den ganzen Platz ein, doch sind die Seitenteile dieses Dreibildes bewegungsfreudiger als die der „Hesperiden"; die Putten (damals als gesonderter Wandschmuck gedacht) schieben sich eng an den Rahmen heran und bewegen sich ungleichmäßig. Dramatik durchtränkt — dem Inhalte gemäß — auch die Formung. Und sie wächst in dem Gemälde der „Amazonenschlacht" (1881) zu erstaunlicher Stärke. Doch ist das Stürmisch-Erregte des Lebensgefühles ein Ausnahmefall in Marées' Werk. Mildere, ausgeglichenere Schönheit durchwaltet seine großen Werke der späten Zeit: „Die Werbung" (1885—87) und „Die drei Reiter" (1885—87). Das Lebendige regt sich auch hier noch unverkennbar: eine ganze Schar gruppiert sich auf jenem Gemälde in der Mitte in loser Überschneidung und lockerer Wechselbeziehung; in den „Drei Reitern" treten die Bäume und Laubkronen aus ihrer früheren Bedeutung als Hintergrundsfüllung heraus und wirken als selbständige Bildelemente mit. Eine neue Wandlung begibt sich in diesen späten Werken: das Dramatisch-Erregte des Äußeren wird wieder mehr verinnerlicht und durchdringt weitergreifend auch die umgebende Natur: stimmungsvoll dehnt sich die weiße Schneelandschaft des hl. Martin, rauschen die Bäume des hl. Hubertus und des hl. Georg, überdacht in den Seitenbildern der „Werbung" Gebüsch das Liebespaar und den schönen Narziß; großartig und idyllisch zugleich. Diese letzten Gemälde werden wieder malerischer als das Hesperiden-Bild. Es fügt sich so zusammen zur besten Einheit die ursprüngliche Mitgift des Genius: das Malerische, mit dem bewußten Willenserwerb: dem Plastisch-Räumlichen, zu einheitlicher Leistung, in welcher beide Elemente dem gleichen Ziele zustreben.

Vielleicht hätte das Malerische wieder die Oberhand gewonnen, wäre Marées ein längeres Leben beschieden gewesen. Als schon das sichere Vorgefühl des nahen Endes ihn erfüllte und trieb, schuf er in außerordentlich malerhaftem Sinn die „Entführung des Ganymed" (1887). Leicht schwebend trägt der Adler den Knaben empor, leicht und sicher hält sich der Knabe an den Fittigen des mächtigen Vogels; gewaltlos begibt sich das Wunderbare; die Landschaft tief unten ist geheimnisreich und voll Andacht.

Untrennbare Mystik vereint nun wieder den Menschen mit der Weltlichkeit seines Umkreises; und beide werden zum Gleichnis des eigentlichen Wesens Marées'scher Geistigkeit: endlos scheint der Blick in das Dasein zu tauchen, endlos weitet sich auch der Seele das geheimnisvolle Selbstverständliche der Welt — überall trifft der Sinn auf Verwandtes und zugleich Höheres, seelisches Echo tönt aus der Vielgestalt ewig gleich zurück, und wir mögen wandern und wandern in diesem Werke und in den vollkommensten anderen Werken dieses Genius — überall ist der wahrhaft Menschliche in seiner Heimat, immer berührt die Seele Dinghaftigkeiten, in deren Oberfläche das göttliche Sein in ewiger Klarheit lebt. Solche Bilder ergreifen nicht mit der gewaltsamen Energie neuerer Dramatik sie vollenden ein höheres Ideal: in reiner, wunderschöner Gelassenheit stellt sich eine Welt und Menschlichkeit ohne Begierde und Selbstsucht beispielhaft bezaubernd dar, und ihre Wesenheiten weisen den pfeilgeraden Weg in das Herz der alleinen, kosmischen Wirklichkeit.



Entführung des Ganymed. 1887













